ÜBER DIE

GRIECHISCHE PORTRÄTKUNST

VON

FRANZ WINTER

HABILITATIONSREDE

GEHALTEN AM 14. JUNI 1894 IN DER AULA DER FRIEDRICH WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

BERLIN
VERLAG VON W. SPEMANN
1894



ÜBER DIE

GRIECHISCHE PORTRÄTKUNST

VON

FRANZ WINTER

HABILITATIONSREDE

GEHALTEN AM 14. JUNI 1894 IN DER AULA DER FRIEDRICH WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN

BERLIN
VERLAG VON W. SPEMANN
1894

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

LUDWIG VON HOFMANN

ZUGEEIGNET

Sir Josua Reynolds, so oft er in seinen akademischen Reden auf die Porträtkunst zu sprechen kommt, vertritt mit grosser Lebhaftigkeit den Standpunkt, dass dem Porträtbildner nicht die genaue, auf alle Einzelheiten gerichtete Aehnlichkeit des darzustellenden Individuums, sondern nur das Erfassen des allgemeinen Charakters der höchste Zweck sein kann. »Es ist« — so sind seine Worte — »die Darstellung des allgemeinen Eindrucks des Ganzen, die allein den Dingen ihren bestimmten Charakter zu geben vermag; wo immer dies beobachtet wird, ist die Hand des Meisters zu erkennen, was auch sonst vernachlässigt sein möge. Die Aehnlichkeit eines Porträts besteht mehr im Bewahren des allgemeinen Eindrucks des Gesichtes, als in der genauesten Ausführung der Züge oder irgend welcher einzelner Teile. Die Beziehung auf das Allgemeine adelt erst eigentlich den Gegenstand der Darstellung, und der Porträtmaler, wenn er seinen Gegenstand zu erhöhen und zu veredeln anstrebt, besitzt kein andres Mittel, als dass er ihn einem Typus nähert.« [1])

Diese Auffassung steht dem, was man als das Charakteristische in der griechischen Porträtkunst zu betrachten pflegt, sehr nahe. Wie Reynolds das im historischen Sinne gemalte Porträt als die höchste Leistung in diesem Fache ansieht und ausdrücklich im Gegensatz zu den Quattrocentisten den Fortschritt darin erblickt, dass die Kunst über die Wiedergabe von Individuen mit allen ihren individuellen Eigentümlichkeiten zu der Darstellung allgemeiner Erscheinungsformen aufgestiegen ist, so hat man einen Vorzug der griechischen Porträtkunst darin erkannt, dass sie die Bildnisse — um Burckhardt's Ausdruck zu gebrauchen [2]) — im höchsten Sinne historisch gab, dass sie den Menschen darstellte, nicht wie er war, sondern wie er nach dem geistigen Kern seines Wesens hätte sein müssen. Und ebenso, wie schon Reynolds darauf hingewiesen hatte, hat man in diesem für die griechische Kunst als charakteristisch angenommenen Vorherrschen der allgemeineren Gestaltungsweise einen Gegensatz zu der Kunst des Quattrocento erblickt, der überzeugende individuelle Porträtähnlichkeit erste Bedingung war. [3])

Diese Annahme findet aber in dieser allgemeinen Fassung nicht auf die ganze Entwickelung der griechischen Porträtkunst Anwendung, wie sie auch nicht aus der Gesamtheit, sondern nur aus einem Teil der erhaltenen Bildnisse des Altertums abgeleitet ist. Wenn wir von griechischem Porträt sprechen, so denken wir unwillkürlich zunächst an die Büsten von Philosophen und Dichtern, die in langen Reihen alle Museen füllen. Auf diese gehen auch in der Hauptsache jene allgemeinen Urteile zurück. Sie zeigen uns jedoch die griechische Porträtkunst nur in beschränktem Rahmen. Um ein vollständiges Bild von ihr zu gewinnen, müssen wir sie in ihrer ganzen historischen Entwickelung verfolgen, und aus deren Betrachtung heraus wird sich das Urteil in mancher Beziehung anders gestalten.

Der Verlauf ist derselbe wie in der neueren Kunst. Am Eingang steht das individuelle Porträt und erst im Verfolge der weiteren Entwickelung tritt dieses, wenn auch nicht völlig und keineswegs für immer, hinter der allgemeiner aufgefassten Darstellungsform zurück. Die individuelle Behandlungsweise ist ebenso die herrschende in der ältesten Periode der antiken Kunst, wie sie für die archaische Zeit der Renaissance charakteristisch ist. Freilich konnte noch bis vor kurzem, da die archaische Kunst nur aus einem unzulänglichen Materiale bekannt war, das Urteil in ganz entgegengesetztem Sinne lauten. »Als sich der Stadtherr von Teichiussa an der Strasse von Panormos zum Branchidenheiligtum aufstellen liess, als die Stelen des Lyseas und Aristion die Manneskraft des Ritters und Zeugiten dem Wanderer vor Augen stellten, da gab die Kunst nur einen Typus statt eines Individuums, zum Teil weil sie nicht mehr vermochte, zum Teil weil die Menschen des sechsten Jahrhunderts nur in den wenigsten geistigen Koryphäen Individualitäten waren.« [4]) Diese Sätze konnten damals, als sie geschrieben wurden — vor 13 Jahren — richtig scheinen. Heute sind sie es nicht mehr. Wir haben erst jetzt, seit wenigen Jahren, seit den Ausgrabungen auf der athenischen Akropolis, die Kunst des sechsten Jahrhunderts und speziell die Kultur der Pisistratischen Zeit wirklich kennen gelernt. Je mehr wir aber in ihr Verständnis eindringen, desto klarer tritt eins hervor, die stark entwickelte Individualität der Persönlichkeiten, die auf keinem günstigeren Boden gedeihen konnte als an den Tyrannenhöfen, ähnlich wie im Quattrocento das Leben an den kleinen italienischen Fürstenhöfen der Ausbildung der schrankenlosen Subjektivität die kräftigste und entschiedenste Förderung gegeben hat. Nicht bloss in den geistigen Koryphäen, wie in Anakreon und Simonides, treten uns eigenartig ausgebildete Persönlichkeiten entgegen. In einem Manne wie dem älteren Miltiades prägt sich eine starke Individualität aus. Es ist gerade diese Zeit, in der der Kultus der Persönlichkeit seine Blüten trieb, wovon die Lieder der Dichter und die Bilder der Vasenmaler mit ihren Lieblingsinschriften ganz erfüllt sind, in der selbst in den Kreisen der Vasenmaler so individuelle Gestalten hervortreten, wie die des Euphronios. Es ist diese Zeit,

in der die Sitte, die Gottheit mit einem Bilde der eigenen Person zu beschenken, mehr als je verbreitet war und sogar auf die Frauen ausgedehnt wurde, eine Sitte, die an den Tyrannenhöfen grossgezogen ist.

Zeugen dieser Sitte sind die Statuen, die auf der Akropolis von Athen in dem Brandschutte, der von der Perserzerstörung herrührte, wieder gefunden sind und die jetzt oben auf der Burg ein ganzes Museum füllen. Es sind Statuen von Männern und von Frauen. Unter den männlichen ist keine einzige, die einen Gott oder ein andres als ein menschliches Wesen erkennen liesse. Der Darstellung nach sind sie und können sie nichts andres sein, als Bilder bestimmter Persönlichkeiten, derjenigen Personen nämlich, die die Weihung selbst der Gottheit dargebracht haben. Porträtstatuen wie diese sind aber auch die weiblichen Figuren bis auf wenige, die durch die Zugabe von Attributen als Göttinnen charakterisiert sind. Wir lernen in ihnen die Töchter aus den Häusern des athenischen Adels kennen. Denn dass sie nicht im allgemeinen Koren, nicht ein ideales Ehrengefolge der jungfräulichen Burggöttin darstellen,[5]) sondern bestimmte Personen, das legt die Analogie jener Männerstatuen nahe und scheinen ihre ganz persönlich gebildeten Gesichtszüge deutlich auszusprechen.

Typisch ist bei allen diesen Figuren nichts als etwa die Stellung in ihrer gebundenen Feierlichkeit. Schon in der Gewandung herrscht keine Gleichförmigkeit. Die Verschiedenheit nach Stoff und Zuschnitt mag im Gegenteil dem Wechsel ziemlich genau entsprechen, wie er im gewöhnlichen Leben je nach Mode und persönlicher Gewohnheit in der Tracht der einzelnen hervortrat. Und ganz frei von allem Typischen hält sich vollends die Behandlung der Köpfe, von denen keiner dem andern gleicht, jeder sein so bestimmtes individuelles Gepräge hat, dass man sich beim Anblick ihrer langen Reihe unter dem Eindruck solcher Fülle von Lebendigkeit fast beunruhigt fühlt.

Es hat in der archaischen Kunst, wie in jeder Periode, bedeutende und unbedeutende Künstler gegeben und von dem, was uns aus dieser Zeit erhalten ist, fällt ein gut Teil auf die Thätigkeit der unbedeutenden. Ihnen mochte die Wiedergabe des unmittelbaren Lebens weniger gut gelingen und so kann es kommen, dass manche archaische Werke typisch erscheinen, bloss weil sie unbeholfen sind. Aber das Urteil über den Kunstcharakter einer Zeit richtet sich nicht nach den schwachen, sondern nach den starken Leistungen. Für die Statuen von der Akropolis ist schon der Aufstellungsort, die Burg von Athen, eine Gewähr dafür, dass sie, zum grossen Teil wenigstens, zu dem Besten gehören, was jene Zeit geschaffen hat: ein Werk aus dieser Reihe steht von vornherein höher als eine beliebige Grabstele. Und wenn wir weiter Umschau halten nach den hervorragenderen Stücken, die uns aus der archaischen Kunst geblieben sind, so finden wir das, was jene lehren, nur bestätigt.

Das Berliner Museum besitzt in einem bärtigen Marmorkopfe der früheren Sammlung Saburoff ein Werk, das an künstlerischem Wert vielleicht alle auf

der Akropolis gefundenen Figuren noch hinter sich zurücklässt. Wenn nicht die bedeutendste erhaltene Skulptur der archaischen Kunst überhaupt, so ist es jedenfalls das bedeutendste Werk der altattischen Kunst, der man es wegen der bei aller Ueberlegenheit der Ausführung deutlich erkennbaren stilistischen Verwandtschaft mit dem Kalbträger bestimmt zuweisen kann. Der Dargestellte ist ein Mann in den besten Jahren. Er trägt Haar und Bart kurz geschnitten, der damaligen Mode entgegen. Man sieht es nicht nur an dieser Haartracht, an der Verachtung der Toilettenkünste, in denen zu jener Zeit die Männer mit den Frauen wetteiferten, dass der Mann nicht zu der Lebewelt gehörte, die sich am Tyrannenhofe zusammenfand. Thatenlust und Thatkraft sprechen aus seinen Zügen. Unwillkürlich denkt man an einen der handfesten Truppenführer, die auf ihren abenteuerlichen Zügen dem athenischen Staate Schutzgebiete im Norden eroberten.



Archaischer Kopf in Berlin (früher Sammlung Saburoff).

Sicherlich hat der Künstler die Person genau gekannt, die er in diesem Porträt dargestellt hat. Verschiedenes, wie die unregelmässige Linie der Haargrenze, wie die sehr individuelle Bildung der Ohren, weist darauf hin, dass er die Absicht gehabt hat, ein auch in Einzelheiten der Formen getreues Abbild der Natur zu geben. Aber er betrachtete nicht eine peinliche Wiedergabe aller kleinen Details, die für den Eindruck der Aehnlichkeit nicht bestimmend ist, für diesen sogar eher hinderlich als förderlich sein kann, als seine Aufgabe. Er ging auf das Wesentliche los, und in dem Erfassen des Wesentlichen, in der Beschränkung auf die Hauptsachen, die den kürzesten und sichersten Weg zum Ziele findet, zeigt sich seine Grösse. Hierin und in der souveränen Behandlung der Form, die sich ebenso von einer kleinlichen ins einzelne gehenden Ausführlichkeit fernhält, hat der Kopf unter allen andern archaischen Werken kaum seinesgleichen. Das sind Vorzüge, die auf dem subjektiven Können des Künstlers beruhen. Aber in der Unmittelbarkeit der Wiedergabe individuellen Lebens hat er eine Eigenschaft, die er mit den übrigen Werken seiner Zeit teilt, die ihnen allen gemeinsam ist und die archaische Kunst so durchdringt, dass wir selbst da, wo in der Darstellung nicht menschliche Wesen gemeint sind, fast den Eindruck von Porträtwerken empfangen. Man erkennt in der altertümlichen Kunst die Götter mehr an ihren Attributen als an ihren Formen. Man sieht

es dem sogenannten Apoll von Tenea nicht an, ob er wirklich einen Apoll vorstellen soll, und die drei Köpfe, die auf den Leibern des schlangenfüssigen Typhon von der Akropolis sitzen, sind so individuell, dass man denken könnte, drei athenische Bürger hätten dazu Modell gestanden.

Es ist einer naiven Kunst natürlich, sich an das Sichtbare, Körperliche zu halten und die Wirklichkeit mit lebhaftem Sinn aufzufassen und treu wiederzugeben. Alle Fortschritte, die in den Zeiten naiven Kunstschaffens gemacht werden, sind Fortschritte des Sehens, nicht des Reflektierens. Die Verallgemeinerung aber der Gestalt zu einem Typus ist nicht Sache des Auges, sondern des Verstandes.

Wenn ein Künstler in der Porträtdarstellung statt des Individuums einen Typus gibt, so streicht er das Persönliche weg und setzt allgemeine Werte ein. Diese allgemeinen Werte gewinnt er, wenn er das den einzelnen Individuen Gemeinsame herausfindet. Er vergleicht die einzelnen, um den Gesamtcharakter zu finden, um nach der Loslösung alles Zufälligen und Vergänglichen das Gesetzmässige und Dauernde zu erkennen. Ein Künstler, der diesen Schritt unternimmt, hat die Unbefangenheit seinem Gegenstande gegenüber, die ein grosser Vorzug der archaischen Kunst ist, schon verloren. Er wählt und sichtet und er übt schon seine Kunst nicht mehr ganz frei aus, sondern er stellt sich unter den Zwang ästhetischer Gesetze, er geht bereits aus der Betrachtung der Natur, wie sie ist, hinaus zu der Erkenntnis der Natur, wie sie sein sollte, denn indem er das Dauernde in der Natur von dem Zufälligen reinigt und aus der Fülle der Erscheinungen das Allgemeingültige zu ermitteln sucht, trachtet er etwas Höheres, Besseres zu gewinnen, als es die Natur in ihren Einzelbildungen darbietet.

In der griechischen Kunst fallen die ersten Versuche dieser Art mit den ersten Anfängen einer philosophischen Aesthetik zusammen. Erst Sokrates warf die Frage nach dem Wesen des Schönen auf. Aber vorbereitet ist der Boden für diese Fragestellung durch die Art und Weise, wie die Vorsokratiker und insbesondere die Pythagoräer ihre naturphilosophischen Probleme behandelt haben. Wenn die früheren Dichter und Philosophen das Schöne nur in seiner Einzelgestalt, in der es für uns zur Erscheinung kommt, betrachtet und gepriesen haben, so wird es jetzt unter dem neuen Gesichtspunkte seines allgemeinen Wertes aufgefasst. Die Definition der Harmonie als Einheit des Mannigfaltigen begreift zugleich die Begriffsbestimmung der Schönheit in sich.[6]) Es kann gewiss kein Zufall sein, dass zu gleicher Zeit, in der die Philosophie, wenn auch mehr in Beziehung auf das Ethische, die Schönheit in der Symmetrie wiederfindet, der Kunstentwickelung durch das, was in der antiken Kunstschriftstellersprache als »Streben nach Rythmus und Symmetrie« bezeichnet wird, ihre neue und entscheidende Richtung gewiesen wird. Der Künstler Pythagoras, dessen Thätigkeit wir bis in die Zeit der Perserkriege zurückverfolgen können, ist der erste, dessen Werke, wenigstens nach dem Urteile der alten Kritiker, in ihrer Ausführung dieses Streben nach Rythmus und Symmetrie erkennen liessen.

Es hat dann ein halbes Jahrhundert genügt, um den Keim zur Frucht ausreifen zu lassen: Polyklet, dessen Kunst dieser Richtung ihre konsequenteste Ausbildung gegeben hat, ist bereits zur Aufstellung eines Kanon, einer Musterschönheit gelangt. Damit hat die Verallgemeinerung des Einzelnen und Individuellen zum Typischen sozusagen Gesetzeskraft gewonnen. Auf dem Bilde des Parthenonfrieses, wo die ganze attische Jugend zum Festzug versammelt ist, hätte kein Athener von damals unter den vielen Figuren eine bestimmte, ihm bekannte Persönlichkeit an den Gesichtszügen wieder heraus zu erkennen vermocht, und ebenso wie hier sind die Gestalten auf den gleichzeitigen Grabreliefs keine Individuen, sondern Typen, Gestalten, die das Schönheitsideal der Zeit verkörpern. Auf der Grabstele des Aristion wäre die Namensbeischrift gewiss kaum nötig gewesen, um denen, die den Mann gekannt hatten, zu sagen, wer da begraben lag. Auf den Grabsteinen des fünften Jahrhunderts hätte man ohne die Hilfe der Inschriften die Verstorbenen nicht wiederfinden können.

Erst von nun an, da die Kunst über die einfache Wiedergabe der Natur hinausgeht, trennt sich die Porträtbildnerei als besondere Kunstgattung ab und fängt an, eine eigene Existenz zu führen. Erst von da an gibt es Porträtisten im eigentlichen Sinne, von denen die Ueberlieferung über die ältere Kunst nichts weiss, weil damals mit der Verschiedenheit der Aufgaben der Kunst nicht ebenso eine Verschiedenheit der Behandlungsweisen verbunden war. Es sind mehr zufällige Nachrichten, die in der litterarischen Ueberlieferung über Porträtwerke aus jener ältesten Zeit erhalten sind, so, dass der Bildhauer Theodoros sich selbst in einer Bronzestatue dargestellt hatte, dass Bupalos und Athenis ein karikiertes Bildnis des Dichters Hipponax gemacht hatten, Nachrichten, in denen kein Hinweis auf einen besonderen Charakter der Arbeitsweise jener Künstler enthalten ist. Anders lautet die Ueberlieferung über die Kunst vom fünften Jahrhundert an. Jetzt wird die Sprache durch das neu geprägte Wort ἀνθρωποποιός mit einem eigenen Ausdruck für den Porträtisten bereichert.

Unter dem Einfluss der idealistischen Richtung, welche die Aufgabe der Kunst in der Darstellung des Schönen sah und zwar eines Schönen, wie es die Natur selbst in voller Reinheit nicht darbietet, ist im fünften Jahrhundert auch die Auffassung des Porträts nicht dieselbe natürlich unbefangene geblieben, wie sie es in der archaischen Zeit gewesen war. Gleich von dem ersten Porträtisten, von dem die Ueberlieferung überhaupt Kunde gibt, von dem Künstler Kresilas, wird uns als besonders Rühmenswertes mitgeteilt *nobiles viros nobiliores fecit,* dass er edle Männer noch edler machte. Also auch hier das Streben die Natur zu verbessern. Das Werk des Kresilas, an welches Plinius jene sicherlich nicht seinem eigenen Kopfe entsprungene, sondern aus guter alter Tradition geschöpfte Bemerkung angeknüpft hat, ist das Bildnis des Perikles. Es ist uns, wenn auch leider nicht im Original, so doch in Kopien erhalten, von denen die im Britischen

Museum einen ziemlich treuen Eindruck macht, jedenfalls so weit den Charakter des Originals festgehalten hat, dass wir die Berechtigung jenes als Lob gemeinten Ausspruches über die Porträtkunst des Kresilas wohl verstehen. Gewiss konnte das Andenken des grossen athenischen Staatsmannes der Nachwelt nicht würdiger überliefert werden, als in diesem Bilde. Die Statue war ein historisches Porträt im besten Sinne. Und die späteren Geschlechter, die in diesem Werke das Wahrzeichen von des attischen Reiches alter Herrlichkeit bewundern mochten, konnten ja auch nicht wissen, ob der Mann wirklich so ausgesehen hatte, wie er sich und seinem Lande zum Ruhme in diesem Bilde fortlebte. Aber haben wir auch kein Recht, zumal auf eine Copie hin, das zu bezweifeln, so dürfen wir uns doch mit Rücksicht auf die allgemeine Kunstrichtung jener Zeit die Vermutung erlauben, dass dem Künstler die individuelle Wiedergabe seines Modells — denn er hat das Porträt nach dem Leben geschaffen — nicht in dem Grade Hauptsache war, wie jenem älteren Meister der Pisistratischen Zeit, dass er die Aufgabe, den Perikles zu porträtieren, als Aufgabe fasste, den wahren Typus des καλὸς κἀγαθός, des ritterlichen, edlen und schönen Mannes im Bilde hinzustellen.



Porträt des Perikles.

Die Idee von dem Muster der Schönheit, der sinnlichen und sittlichen Schönheit, im Gegensatze zu der Unvollkommenheit der wirklichen einzelnen Erscheinung im Leben nimmt immer breitere Gestalt an, je mehr wir uns dem vierten Jahrhundert nähern. Es konnte aber nicht ausbleiben, dass eine Auffassung von der Kunst, wie sie Polyklet mit seiner akademischen Lehre vom Kanon zur Geltung brachte, eine Auffassung, welche die Individualität und damit im Grunde die Natürlichkeit und den Reiz des wirklichen Lebens dem konstruierten Bilde der Musterschönheit opfert, auch unter den Künstlern selbst Opposition hervorrufen musste. Thatsächlich blieb die Gegenströmung nicht aus. Es ist, soweit uns die Entwickelung bekannt ist, das einzige Mal in der Geschichte der antiken Kunst, dass die Gegensätze in einer Schärfe aufeinanderstossen, die an die leidenschaftliche Bewegung in unserm modernsten Kunstleben erinnert. Der Bildhauer Demetrios und der Maler Pauson, die beide jüngere Zeitgenossen des Polyklet waren, sind die Führer dieser Opposition, die auch im

Altertum nur eine kleine Gruppe gebildet hat. Mit aller Schroffheit stellten sich diese Künstler der herrschenden Richtung gegenüber. Rücksichtslose Naturnachahmung, ausschliessliche Nachahmung der Wirklichkeit mit ihren Zufälligkeiten und »Fehlern« war ihr Ziel, und wie denn die anerkannten Meister keine Figur bilden konnten, ohne beständig die Idee der höchsten Schönheit im Sinne zu haben, so hatten diese ihre Freude daran, auch das — nach dem Urteil der Menge — Hässliche aufzusuchen und es in seiner ganzen Wahrheit wiederzugeben.



Faustkämpfer.

Auffallender als irgendwo mussten sich diese Gegensätze im Porträt geltend machen. Unter den wenigen Werken des Demetrios, von denen uns in der litterarischen Ueberlieferung Kunde geblieben ist, wird das Bildnis einer alten Frau Lysimache, die 64 Jahre lang Priesterin der Athena gewesen war, wird das Porträt des Ritters Simon genannt. Als besonders charakteristisch für seine Kunstart aber galt die Porträtstatue des korinthischen Feldherrn Pellichos, in der der Mann dargestellt war wie er leibte und lebte, ein ganz ungeschmeicheltes Porträt von schonungsloser Naturtreue, eine Figur mit dickem Bauch, kahlköpfig, mit zottigem Bart, und sogar die Adern sah man an dem Körper.

Es wird wohl schwerlich jemals gelingen, eins von diesen litterarisch bezeugten Werken des Demetrios im Bilde nachzuweisen. Wohl aber haben wir unter den erhaltenen Denkmälern und zwar unter den Originalen einige, die uns die Art dieser Kunst ungefähr veranschaulichen können, Werke, die nach dem Zeugnis, das sich durch die Vergleichung bestimmt datierbarer Grabreliefs darbietet, [7]) nicht viel später als um das Jahr 400 entstanden sein werden. Es sind die Bronzestatue des Faustkämpfers im *Museo delle Terme* in Rom und der sitzende, früher fälschlich auf Anakreon gedeutete Dichter oder Musiker, der bis vor kurzem der Sammlung Borghese angehörte. An ihnen können wir abmessen, wie weit etwa der Naturalismus dieser in Demetrios vertretenen Richtung gegangen sein mag. Wenn wir gewohnt sind, die Sieger der olympischen Spiele in edler Gestalt dargestellt zu finden als schlanke Jünglinge oder kräftige Männer, deren schön gebildete athletische Formen das beste Zeugnis für die Wahrheit der Auffassung zu sein scheinen, welche die Griechen von dem erziehlichen Einfluss ihrer gymnastischen Spiele hegten, so müssen wir gradezu erschreckt zurückfahren vor diesem Bilde, das uns einen Sieger im Faustkampf in seiner vollen brutalen Wirklichkeit vor Augen führt. Der Mann hat eben den Kampf beendet und sich erschöpft niedergelassen. Mit offenem Munde ringt er nach Luft. Plump und grob sitzt er da und sieht sich mit stumpfem Hochmut nach



Leierspielender Dichter.

dem Publikum um, das ihm Beifall klatscht. Sein Gesicht ist von den Schlägen, die ihm der Gegner beigebracht hat, verschwollen und zerkratzt und aus offenen Rissen sickert das Blut heraus. So weit der Abstand ist, in dem sich dieses Bild von den üblichen Siegerstatuen entfernt, so schroff mag auch wohl der Gegensatz gewesen sein, in den sich Demetrios mit seinem Porträt des Feldherrn Pellichos zu einem Werke wie der Periklesstatue des Kresilas stellte.

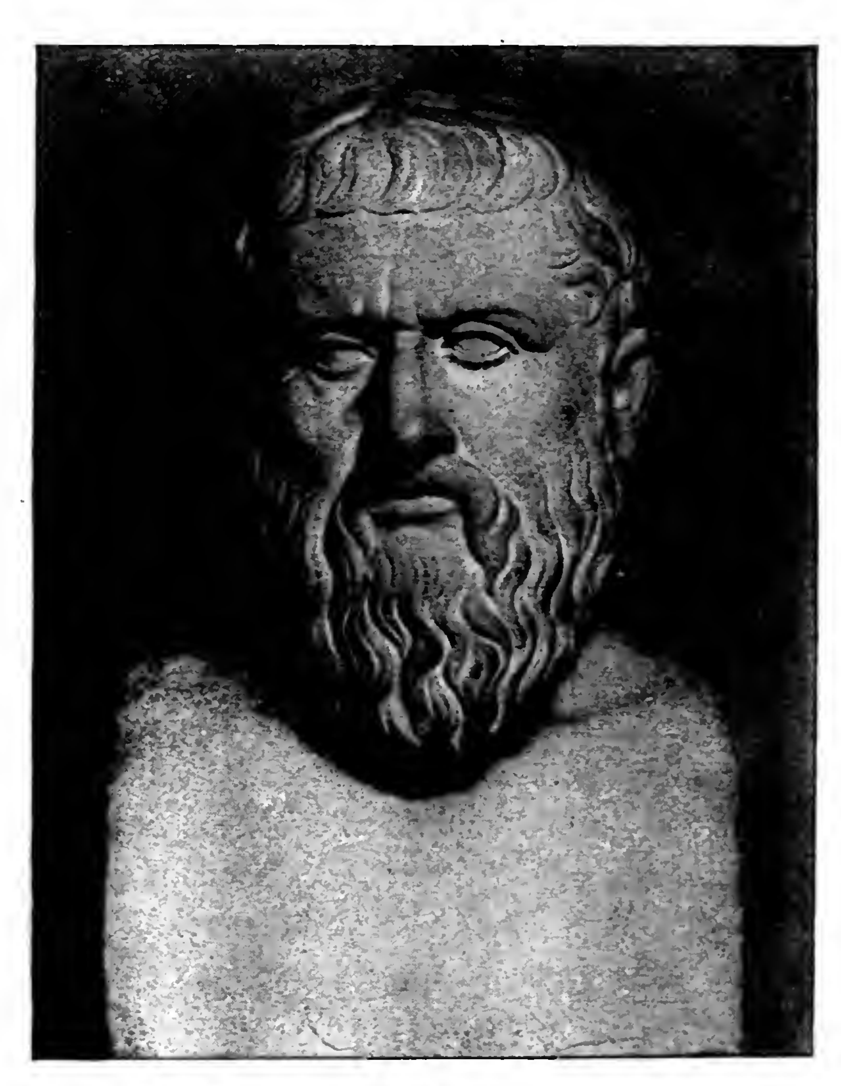
Der sitzende Dichter ist nicht so roh wie dieser Faustkämpfer. Er ist ein Dichter und kein Athlet. Aber auch er sieht aus, als wenn er von der Feinheit attischer Sitte unberührt geblieben wäre. Statt des Prunkgewandes, mit dem sich der Sänger schmückte, wenn er öffentlich auftrat, trägt dieser Mann einen zottigen dicken Flaus, der ihm schwer über dem Körper liegt. Das Haar hängt ihm wirr über die Stirn und wie vom Winde zerzaust liegen die Büschel des ungepflegten Bartes durcheinander. Die Bewegung des Körpers ist lebhaft aber ungeschlacht und schwerfällig, ebenso wie bei dem Faustkämpfer, und gerade so momentan. Der Körper, soweit er von der Gewandmasse unbedeckt ist, zeigt fette, welke Formen und auch das Gesicht trägt die Spuren höheren Alters. Aber — und das ist das Grosse in dieser Darstellung — bei aller Naturtreue geht die Nachahmung der Wirklichkeit nicht so weit, dass sie sich im Kleinlichen verliert. Nicht jede Runzel und jede kleine Falte ist nachgebildet, wie sie sich am Modell vorfinden mochte, sondern nur das Wesentliche ist herausgehoben, dieses aber auch mit aller rücksichtslosen Schärfe breit und gross hingesetzt.

Es ist für die Entwickelung der antiken Kunst ein Glück gewesen, dass die akademische Lehre des Polyklet und die Richtung der attischen Kunst, die sich gegen das vierte Jahrhundert hin in einer Verallgemeinerung von Schönheitsidealen zu verlieren drohte, in diesem schroff sich geltend machenden Realismus ein starkes Gegengewicht fand. Alle Kunst kann sich nur dadurch gesund und lebenskräftig erhalten, dass sie von der Doktrin fort sich immer wieder an die Natur wendet. Es ist vielleicht nicht zum geringsten Teile gerade das Verdienst des Demetrios gewesen, wenn im vierten Jahrhundert die Zahl derjenigen Künstler verhältnismässig gross ist, die als »*nullo doctore nobiles*« gelten konnten, die die reine Lehre der Natur höher stellten als die Atelierweisheit eines anerkannten Meisters. Besonders aber auf die Porträtkunst musste die Wiederbelebung eines engeren Anschlusses an die Natur von fördernder Wirkung sein.

Es kam als begünstigendes Moment hinzu, dass zu dieser Zeit die Sitte, berühmte Männer durch öffentliche Standbilder zu ehren, eine Verbreitung annahm, wie sie sie in ähnlich ausgedehntem Masse fast nur noch in unserm neunzehnten Jahrhundert gefunden hat. So spielt denn das Porträt im vierten Jahrhundert eine bevorzugte Rolle.

Unter den zahlreichen Porträtisten dieser Zeit scheint Silanion einer der beliebtesten gewesen zu sein. Für uns ist seine künstlerische Thätigkeit

dadurch von besonderem Interesse, dass ihm die Aufgabe beschieden gewesen ist, den geistvollsten Mann des Altertums, Platon, zu porträtieren. Er hat das Bildnis im Auftrag des Mithradates zu Lebzeiten des Philosophen geschaffen. Also hat ihm Plato gewiss dazu gesessen. Und dieses authentische Porträt ist erhalten, nicht im Original, aber in einer Reihe von Kopien, aus denen wir wenigstens für das Wesentliche der Formengebung und Auffassung sichere Rückschlüsse auf das Original zu ziehen vermögen. Wer sich aus den Schriften vielleicht ein Bild Platons zu machen gesucht hat, erlebt vor diesem Porträt eine starke Enttäuschung. Man erinnere sich der wundervollen Charakteristik, in der Goethe das Wesen des Philosophen geschildert hat: »Plato verhält sich zu der Welt wie ein seliger Geist, dem es beliebt, einige Zeit auf ihr zu herbergen. Es ist ihm nicht sowohl darum zu thun, sie kennen zu lernen, weil er sie schon voraussetzt, als ihr dasjenige, was er mitbringt und was ihr so not thut, freundlich mitzuteilen. Er dringt in die Tiefen, mehr um sie mit seinem Wesen auszufüllen, als um sie zu erforschen. Er bewegt sich nach der Höhe, mit Sehnsucht, seines Ursprunges wieder teilhaftig zu werden. Alles was er äussert, bezieht sich auf ein ewig Ganzes, Gutes, Wahres, Schönes, dessen Forderung er in jedem Busen aufzuregen strebt.«



Porträt des Platon.

Diese Worte schildern das innere Wesen des Mannes. Seinem Aeusseren, scheint es, hat man den göttlichen Drang, der ihn beseelte, nicht ansehen können. Und Silanion hat nichts gethan, um sein Bild durch einen Abglanz dieser Göttlichkeit zu verklären. Reine Menschlichkeit und recht nüchterne Menschlichkeit finden wir in diesem Porträt. Ein Kopf mit breiten Formen, vollen Wangen, mit langem Bart, der Ausdruck streng, ernst, fast mürrisch. Die Augenbrauen wie in ernstem Nachdenken zusammengezogen. Ein genialer Künstler war Silanion nicht, sonst hätte er den Charakter dieses Mannes anders erfasst. Er war ein tüchtiger Bildhauer, der treu und schlicht wiedergab, was er sah, ganz schwunglos, ganz

ohne Feuer, mit ausschliesslicher Hingabe an die Natur, wie sie sich ihm darbot. Die Züge Platons sind nur in dieser einen Fassung auf uns gekommen. Es scheint nicht, dass es im Altertum, wie von manchen andern litterarischen Berühmtheiten, ein andres Porträt von ihm gab, das mehr die göttliche Seite seines inneren Wesens verkörpert hätte. Oder wenn es auch ein solches von ihm gegeben haben mag, fortgelebt hat sein Andenken nur in diesem einen Bilde. Dieses Bild mag uns in dem Philosophen einseitig und reichlich nüchtern nur den ernsten Forscher zeigen, den Vorzug hat es bei allem, was wir vermissen, immerhin, dass es ihn wiedergibt, wie er war, in einfacher Natürlichkeit.

Mit dem Porträt des Platon ist nicht erschöpft, was wir von der Kunst des Silanion wissen. Es sind noch andre Bildnisse, die sich auf ihn zurückführen lassen, wie das des Thukydides, das einen ähnlich ernsten, mürrischen Ausdruck hat, wie das Bild des Platon. [8]) Auch einen Kollegen, den Bildhauer Apollodoros, hat er porträtiert, und dieses Porträt muss erst recht mürrisch ausgesehen haben, da es späteren Betrachtern zu der Bemerkung Veranlassung geben konnte, in diesem Apollodoros, der immer an seiner eigenen Kunst verzweifelt wäre, der seine Werke zerschlagen hätte, weil sie ihm nie gut genug schienen, hätte Silanion ein Bild der Unzufriedenheit selbst geben wollen. Das hat Silanion gewiss nicht beabsichtigt. Dieses Porträt wird ebenso ein Bild schlichter Natürlichkeit gewesen sein wie das des Platon. Denn was die alten Erklärer hineingelegt haben, die Wiedergabe einer bestimmten Gefühlsäusserung der dargestellten Person, ist gerade das, was der Porträtkunst des Silanion fehlt, und wodurch sich dieser Künstler von andern Künstlern seiner Zeit unterscheidet. Er setzt das von Demetrios Begonnene im wesentlichen nur fort. Eine neue Auffassung kam nicht von ihm, sondern ging von einer andern Richtung aus.

Xenophon lässt in den Memorabilien Sokrates die Worte aussprechen: δεῖ τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα προσεικάζειν. [9]) »Der Bildhauer soll die Thätigkeit der Seele in seinen Gestalten zum Ausdruck bringen.« Dieser Satz war damals, als er gesprochen wurde, nicht, was er uns heute erscheint, eine allen geläufige These, sondern eine Offenbarung, er enthielt eine neue Forderung, die der Kunst bis dahin nicht gestellt war. Für eine Darstellung der Kunst des vierten Jahrhunderts könnte man ihn geradezu als Ueberschrift benutzen. In ihm liegt alles, was die Kunst dieser Zeit in ihren Hauptrichtungen von der früheren Kunst unterscheidet.

Je nach der Auffassung kann die Thätigkeit der Seele im Stimmungsbilde oder im Charakterbilde zum Ausdruck kommen, je nachdem der Künstler das Seelische mehr in vorübergehenden Gemütsbewegungen oder durch Eindringen in das ganze innere Wesen der dargestellten Person erfasst. Beide Arten, das Stimmungsporträt und das Charakterporträt sind in der Kunst des vierten Jahrhunderts zur Ausbildung gelangt. Das Stimmungsporträt steht künstlerisch auf

weniger hoher Stufe als das Charakterporträt. Es gibt immer nur Schein statt der Wahrheit, es gibt nie eine erschöpfende, immer nur eine einseitige und häufig geradezu unwahre Darstellung des Wesens und nur zu oft ist es der Künstler selbst, der den Ausdruck des Affektes in sein Modell hineinträgt.

»Den Ausdruck von Affekten« — sagt Schadow[10]) — »in einer Büste zu zeigen, ist nicht ratsam. Mein Meister Tassaert konnte wohl eine Büste machen, dabei kam ihm aber in den Sinn, besser zu machen als gut, und so gab er der Büste des Abbé Raynold und der des Moses Mendelssohn ein Lächeln, wodurch beide etwas Widerwärtiges erhielten. Bei der lebenden Natur, wo dies vorübergehend ist, kann es gefallen, obwohl der Künstler die Bemerkung macht, wie manches wohlgebildete Gesicht an Liebreiz gewinnen würde, wenn es in Freundlichkeit und Lachen sparsamer wäre.« Von dieser der modernen Kunst so geläufigen Verirrung, dem Porträt eine freundliche Stimmung anzudichten, hat sich die Kunst im Altertum immer fern gehalten. Aber das antike Stimmungsporträt ist in andrer Weise nicht weniger affektiert als das moderne.

Der Hauptvertreter der pathetischen Richtung ist Skopas mit seinen leidenschaftlich bewegten Gestalten, die immer mit denselben Mienen wie in verhaltenem Drang sehnsuchtsvoll in die Ferne blicken. Auch Praxiteles hat seinen Werken durch stimmungsvollen Ausdruck einen besonderen Reiz zu verleihen gesucht. Innere Erregung, Unmut und Stolz liegt auf den Zügen des Apoll von Belvedere, dessen Original wir der Kunst des Leochares zuschreiben. Von Praxiteles sind wenigstens einige Porträtwerke bezeugt und in der Thätigkeit des Leochares nahm das Bildnis einen breiten Raum ein. Aber es ist uns keins von den Porträts dieser Künstler erhalten. Einen Ersatz dafür bieten indessen die gleichzeitigen attischen Grabreliefs, in denen jetzt die typische Behandlungsweise der Verstorbenen, wie sie im fünften Jahrhundert üblich geworden war, hinter einer persönlicheren Darstellungsform wieder mehr zurücktritt.

In dem grossen Grabmal des Prokleides[11]) ist der Krieger, der von den Seinigen Abschied nimmt, porträthaft gebildet. Es ist ein Porträt in der Art des Silanion, schlicht, natürlich; es zeigt den Mann in seiner einfachen Wirklichkeit. Nichts von innerer Bewegung gibt sich in seinen Zügen zu erkennen. Eine ganz andre Auffassung spricht aus dem bekannten Grabmal vom Ilissos. Hier hat der Verstorbene, eine jugendliche Gestalt, denselben schwärmerisch sehnsüchtigen Ausdruck, wie er den Köpfen des Skopas eigentümlich ist. Die Stimmung ist der Situation angemessen. Aber darin, dass der Jüngling ganz für sich hingestellt und in keine Beziehung zu der danebenstehenden Figur gebracht ist, die den Vater des Verstorbenen darstellt, macht sich schon eine Art von Prätension, eine gewisse Affektiertheit geltend, von der Porträts dieser Art kaum jemals frei bleiben. Ein Bildnis, das einen bestimmten nicht im eigentlichen Wesen des Dargestellten liegenden Ausdruck zur Schau trägt, scheint

immer eben durch dieses Mienenspiel den Blick des Betrachters auf sich ziehen, den Betrachter für sich interessieren zu wollen.

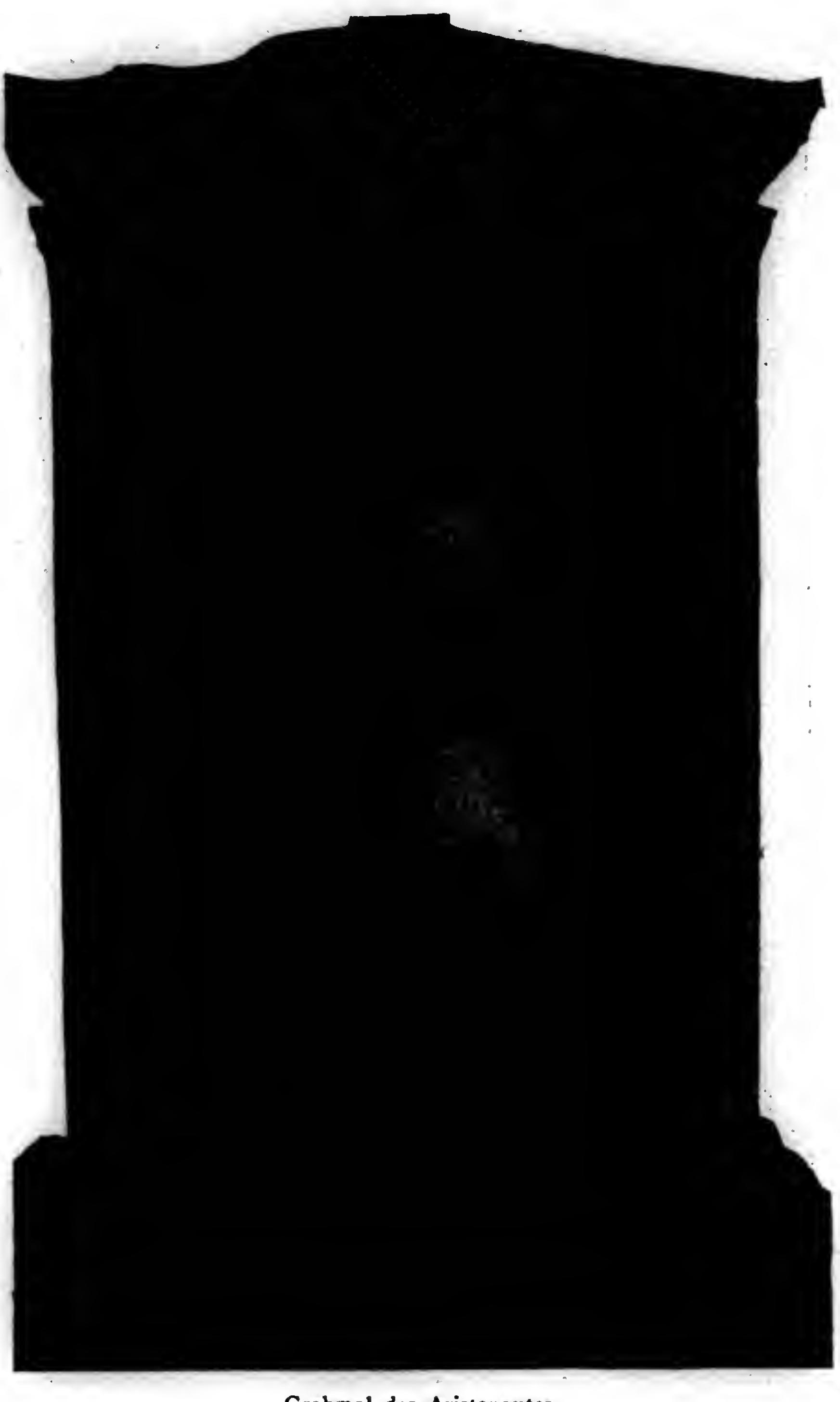
Weit stärker noch hat man dieselbe Empfindung bei dem Grabmal des Aristonautes. Es trägt schon viel dazu bei, dass hier die ganze Darstellung nur aus der einen lebensgrossen Porträtfigur des Verstorbenen besteht, der sich als jugendlicher Krieger im Waffenschmuck dem Betrachter präsentiert. Eine ähnliche Beschränkung auf das Bild des Verstorbenen allein war auf den archaischen Grabstelen üblich gewesen, und es ist lehrreich, eine von diesen, z. B. die des Aristion, auf die gänzlich verschiedene Auffassung hin zu vergleichen. Der Aristion steht in seiner Rüstung ganz einfach da. Er kümmert sich nicht darum, was um ihn her vorgeht, er sieht vor sich hin und weiss gar nicht, dass er vom Beschauer angesehen wird.



Grabmal vom Ilissos.

Der Aristonautes dagegen will angesehen und bewundert werden. Er steht nicht in Unbefangenheit da, sondern hat eine Pose angenommen, durch die er sich interessant zu machen sucht. Sein kriegerischer Ruhm soll dem Betrachter möglichst deutlich vor Augen geführt werden. Deshalb ist er in bewegtem Vorwärtsschreiten dargestellt, wie er im Kampf eine Anhöhe heraufstürmt. Aber er ist nun nicht bei der Sache. Er folgt mit dem Blick nicht der Bewegung,

sondern wendet sich nach vorn aus dem Bilde heraus dem Beschauer zu mit schmerzlich erregten Zügen, deren pathetischer Ausdruck uns wieder an die Kunst des Skopas erinnert. [12]) In dieser theatralischen Attitüde nimmt er die Aufmerksamkeit des Betrachters, seine Teilnahme, seine Bewunderung in aufdringlicher Weise in Anspruch.



Grabmal des Aristonautes.

Es liessen sich für die gleiche Auffassung des Porträts noch aus manchen weiteren Grabdenkmälern Belege beibringen. Wir können ihre Wirkung aber auch in andern Porträtwerken verfolgen. Die berühmte Statue des Sophokles im Lateran ist aus dieser Richtung hervorgegangen.

Sie stellte dem Künstler dieselbe Aufgabe, wie sie heute einem Bildhauer gestellt ist, der den Auftrag erhält, eine Statue von Goethe oder Schiller zu machen. Sophokles war, als das lateranische Bild entstand, schon fast hundert Jahre tot. Der Künstler konnte die Züge des Dichters nur aus andern Porträts entnehmen, die aus älterer Zeit damals noch vorhanden waren. Eine eigentliche wirkliche Porträtähnlichkeit konnte er daher gar nicht erreichen. Auf die kam es ihm aber auch in der Hauptsache nicht an. Er wollte ein Bild des Dichters schaffen, wie man ihn sich aus seinen Dramen vorstellte, ein Idealbild, das nicht Wirklichkeit geben sollte, nicht Wahrheit geben konnte, ein Bild der Persönlichkeit, wie sie nach dem Geiste der Dichtungen hätte sein sollen, und wie man sie sich daher in bewundernder Verehrung der Dichtungen am liebsten denken mochte, — das gerade Gegenteil von dem Platoporträt des Silanion.



Sophokles.

Mit grosser Meisterschaft ist diese Aufgabe gelöst. Die künstlerische Vollendung des Werkes kann nicht besser gewürdigt werden, als es in folgenden Worten geschehen ist: [13]) »die Sicherheit hoher geistiger Bedeutung, den Adel ungetrübter männlicher Schönheit zu gestalten, das ist es augenscheinlich, was der Künstler in seinem Werke erstrebte. Eine hohe und breite Stirn trägt die Spuren reicher Erfahrung, auch des Schmerzes; milde und phantasievoll schauen unter ihr die Augen hervor. Von hoher Anmut ist der Mund, in dem der Ausdruck reinen Wohlwollens und einer schönen Sinnlichkeit lebt. So ragt über dieser in sich gegründeten Gestalt das Antlitz eines Mannes herauf, in welchem liebenswürdige Anmut der Natur neben dem Ernste der Arbeit und der Erfahrung, Tiefe der Phantasie und das

freieste Wohlwollen neben der Energie männlicher Kraft und männlichen Willens steht — und alle diese Elemente in der Durchdringung und dem Einklang, wie es nur dem ganzen Manne auf der glücklichen Höhe eines reichen Lebens gegönnt ist.«

Man möchte an keinem dieser Sätze ein Wort anders ausgedrückt wünschen. Aber alle Bewunderung, die jeder vom ersten Anblick an vor diesem Werke empfindet, kann uns auf die Dauer doch nicht den Sinn dafür verschliessen, dass es nicht eine ungesuchte Schönheit ist, die sich hier darbietet. Die Bewegung der Statue ist nicht natürlich, sondern studiert; in posierender Haltung tritt die Figur vor, das Gewand fällt nicht, wenn es jemand um den Körper schlägt, von selbst in solchen Falten herab, es ist künstlich zurecht gezogen und die Draperie in jeder Falte mit Berechnung der harmonischen Wirkung des Ganzen planmässig arrangiert. So scheint die Figur in ihrer glänzenden, man möchte sagen theatralischen Erscheinung die Bewunderung des Beschauers bewusst und absichtlich herauszufordern. Sie hat in der Auffassung ihr modernes Gegenstück in einem Werke wie der Schaperschen Goethestatue im Tiergarten.

Wegen der Aehnlichkeit in der Stellung und Gewandung ist häufig die Aeschinesstatue mit der Sophoklesstatue verglichen. Die Aehnlichkeit ist äusserlich und scheint auf den ersten Blick grösser, als sie in Wirklichkeit ist. [14]) Ein Hauptunterschied in beiden Werken ist der, dass der Aeschines keine Rücksicht auf den Beschauer nimmt, während der Sophokles angesehen sein will. Jener posiert nicht, sondern steht in einer Haltung, wie sie die Situation des Momentes gibt. Die Statue, oder vielmehr das Original, auf das die erhaltene Kopie zurückgeht, ist nach dem Leben gemacht und gibt den Mann, wie er im Leben war. Das geistige Element, das in ihr ist, führt uns zu der andern vorhin erwähnten Richtung der Bildniskunst, zu dem Charakterporträt, hinüber.

Wir bezeichnen damit diejenigen Porträts, bei denen die Aehnlichkeit nicht bloss eine äusserliche der Form ist, sondern auch eine innerliche des Wesens, aber eine solche, die sich von allem Schein, von allem Unwesentlichen und Vorübergehenden in der Erscheinung und im Ausdruck fernhält, die in die Tiefe des Wesens eindringt und den wahren Charakter wiedergibt. Es sind die höchsten Anforderungen, die in Bildnissen solcher Art an den Künstler gestellt werden, und nur ein wirklich grosser Künstler vermag ihnen gerecht zu werden. Auch in der neueren Porträtkunst haben nur wenige, wie Velasquez und Rembrandt, das Ziel vollkommen erreicht. Diesen Namen stellen sich aus der antiken Kunst die des Lysipp und Apelles zur Seite. Von Apelles berichtet Plinius [15]): *»imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit, ut incredibile dictu Apio grammaticus scriptum reliquerit quendam ex facie hominum divinantem quos metoposcopos vocant ex iis dixisse aut futurae mortis annos aut praeteritae,«* d. h. des Apelles Porträts waren von so überzeugender Aehnlichkeit, dass man ihnen ansehen konnte, wie alt der Mensch war und wie lange er noch leben würde.

An Lysipp's Werken wissen die alten Kunstschriftsteller die Wahrheit und geistvolle Charakteristik nicht genug zu rühmen. Beider Künstler Ruhm gründete sich nicht zum wenigsten auf ihre Bildnisse Alexanders des Grossen. Bekannt ist, dass Alexander von niemand anders in Erz, als von Lysipp, von niemand anders in Malerei, als von Apelles dargestellt sein wollte. Das kann sicherlich nicht im gleichen Sinne und mit derselben Absicht gemeint sein wie die Anweisungen Napoleons des Ersten, die die Künstler fortgesetzt bedeuteten, sie sollten bei ihren Porträts des Kaisers weniger auf Aehnlichkeit als auf Erreichung eines »*beau et agréable idéal*« hinstreben, und die es bewirkt haben, dass das Bild Napoleons in keinem einzigen der offiziellen Porträts wirklich ähnlich auf die Nachwelt gekommen ist.[16]) Wenn Alexander die Darstellung seiner Person auf die Thätigkeit jener Künstler beschränkt wissen wollte, so hat er dabei »nicht die Meinung gehabt, dass sie ihn idealisierten, sondern dass sie ihn richtig verstanden.«[17]) Und sie konnten ihn richtig verstehen, weil sie ihn persönlich genau zu kennen Gelegenheit hatten und genau kannten. »Die besten, die weltberühmten Arbeiten der grossen Porträtisten« — so drückt sich Justi aus[18]) — »sind Bildnisse von Personen, welche sie durch Dauer oder Enge des Verkehrs auszukennen Gelegenheit hatten. Die menschliche Physiognomie ist ein Buch, dessen Sinn man nicht in einigen Sitzungen kennen lernt. Das wusste selbst Raphael Mengs. Als der Kurfürst von Sachsen ihm wegen seines Bildnisses des Sängers Annibali eine Artigkeit sagte, entfuhren ihm die Worte: Ja, Sire, der Freund ist darin, etwas, das Könige nicht kennen.«



Porträt Alexanders des Grossen.

Von dem Lysippischen Porträt Alexanders des Grossen haben wir in einer

Herme des Louvre eine wenn auch nur geringwertige Wiederholung.[19]) Man sieht es ihr an, dass sie das Original nicht entfernt erreicht. Um so erstaunlicher ist es, welche Kraft der Charakterzeichnung auch in dieser Nachbildung noch bewahrt ist, wie auch diese nachgebildeten Züge noch den Reichtum inneren Lebens und die Grösse der Behandlung wiederspiegeln, durch die das Original ausgezeichnet war. Es konnte für einen Künstler keine bedeutendere Aufgabe geben, als den grössten König zu porträtieren. Diese Aufgabe fiel dem grössten Meister der griechischen Kunst zu. Es ist das einzige Mal in der Geschichte der Kunst überhaupt, dass die Bedingungen so glücklich zusammengetroffen sind: man wird kaum fehl gehen, wenn man das Alexanderporträt als einen Markstein in der Geschichte der griechischen Porträtkunst hinstellt. Die Auffassung, die uns hier entgegentritt, wird die herrschende. Wir sehen es an den zahlreichen Bildnissen von Philosophen, Dichtern und Rednern, die gegen Ende des vierten und zu Anfang des dritten Jahrhunderts entstanden sind, wie sich jetzt das Interesse der Porträtisten der Charakterzeichnung zuwendet. Werke wie die Statue des sitzenden Menander, wie die des sog. Zenon auf dem Kapitol sind sprechende Zeugnisse dafür. Und auch die Bilder berühmter Männer vergangener Zeiten, die man nicht nach dem Leben machen konnte, die zum Teil auf Grund älterer Darstellungen, zum Teil ganz frei aus der Phantasie heraus geschaffen wurden, suchte man nun nach dieser Seite hin neu zu beleben und geistvoller zu gestalten. In dieser Zeit ist aus dem ursprünglich nüchternen und einfachen Sokratesporträt der durchdachte Charakterkopf geworden, wie er uns in der Herme der Villa Albani entgegentritt, und hat das Bildnis des Euripides die feinsinnige Fassung erhalten, in der es uns in dem Neapler und Berliner Exemplare überliefert ist; in dieser Zeit ist die grandiose Schöpfung des Homerkopfes entstanden. Es liegt wirklich zum wenigsten an der Verschiedenheit der Persönlichkeiten, wenn diese Bildnisse und der lateranische Sophokles so weit voneinander stehen, wie das bei ungefähr gleichzeitigen Werken überhaupt nur möglich ist, sondern es ist die grundverschiedene Auffassung, die sie scheidet: auf der einen Seite lauter Charakter, Kraft und Geist, auf der andern Schönheit und gefällige Mässigung.

Das Grossartige und das Kleinliche liegen oft dicht nebeneinander. Burckhardt rühmt an der griechischen Porträtkunst, dass sie die zufälligen Züge den wesentlichen unterordnete oder wegliess.[20]) Wenn sich für diesen Satz aus den verschiedensten Entwickelungsperioden des griechischen Porträts die Bestätigung gefunden hat, wenn er vor allem für das Lysippische Porträt volle Geltung hat, so wird er in seiner allgemeinen Gültigkeit auch gerade durch eine in Lysippischer Zeit hervortretende Erscheinung widerlegt. Lysipp's Bruder Lysistratos machte die Erfindung, von dem menschlichen Gesicht Gipsabdrücke zu nehmen.[21]) Es war diese Erfindung ein sehr bequemes und sehr unkünstlerisches Hilfsmittel für den Porträtisten. Man brauchte den Abdruck nur etwas zu retouchieren und hatte

das Porträt und ein sehr ähnliches Porträt ohne weiteres fertig. Aehnlich, soweit es auf die absolute Richtigkeit der äusseren Form ankam, aber ähnlich nicht im Sinne einer höheren künstlerischen Auffassung. Von einer Wiedergabe des Charakters, des inneren Wesens konnte bei diesem Verfahren nicht die Rede sein. Die Aehnlichkeit der Form aber konnte dadurch, dass nun jede Einzelheit, jede kleine Zufälligkeit sich abdrückte, nicht gesteigert, sie musste im Gegenteil in der Wirkung herabgestimmt werden. Ein Porträt will nicht Zug um Zug mit dem Original verglichen werden, es will uns an das Original erinnern. »Der Eindruck« — so führt Reynolds in treffenden Worten seine Auffassung aus [22]) — »der Eindruck, den selbst uns wohlbekannte Gegenstände in unserm Geiste zurücklassen, ist selten mehr als ein ganz allgemeiner, über welchen unsre Erwartung beim Wiedererkennen solcher Dinge nicht hinausgeht. Diese im Bilde auszudrücken, heisst ausdrücken, was dem menschlichen Geiste verwandt und natürlich ist und was ihm seine eigene Auffassung wiederspiegelt. Andre Darstellung hat Genauigkeit und Spitzfindigkeit zur Voraussetzung, welche nur Sache des Neugierigen und des Grüblers ist.«

An dem Porträt des Demosthenes mit seinen zerrissenen Zügen, mit seiner verwirrenden Fülle von Furchen und Falten meint man die Wirkung der Erfindung des Lysistratos spüren zu können. Einen Fortschritt bezeichnet dieses Bildnis in seiner kleinlichen Manier gegenüber der Breite der Behandlung und der grossartig freien Charakteristik der Lysippischen Porträts wahrlich nicht.

Auch nachdem die Richtung des schrankenlosen und kleinlichen Realismus, dem das neue Verfahren den Weg bahnte, wieder überwunden war, hat sich die griechische Porträtbildnerei nicht wieder auf die Höhe emporgehoben, die sie in Lysipp's Kunst erreicht hatte. Ihre Kraft war in dieser erschöpft. Was in der Diadochenzeit noch folgte, war nicht mehr, als ein Wiederholen und Weiterführen des früher Errungenen. Auch in den Bildnissen der hellenistischen Fürsten, in denen die Porträtkunst dieser Spätzeit ihre bedeutendsten Leistungen aufweist, tritt eine eigentlich neue Auffassung nicht mehr hervor. Aber die Entwickelung verläuft sich nicht in schwächlicher Verkümmerung, und es ist immerhin ein glänzender Abschluss, den sie in einem Bildnis wie dem des Mithradates [23]) findet, das bei aller Steigerung des Ausdrucks bis ins Gewaltsame, bei aller gesuchten Wirkung äusserlich effektvoller Behandlung doch den grossen Zug nicht verliert, den sich die griechische Kunst auch in ihren übrigen Schöpfungen bis zuletzt bewahrt hat. In starkem Gegensatz zu diesem gesteigerten Idealismus setzt die römische Porträtkunst mit ihrer individuellen Auffassung an diesem Punkte ein und schafft eine neue Grundlage, auf der sich eine weitere gesunde Entwickelung aufbauen konnte.

Wenden wir zum Schluss auf das Ganze den Blick zurück, so sehen wir nicht ein grosses einheitliches Bild, das sich wie in einen geschlossenen Rahmen zusammenfassen liesse, sondern eine Menge verschiedener Bilder, die sich in

langer Reihe aneinanderschliessen. So wenig die Antike schlechthin der neueren Kunst gegenüber gestellt werden kann, so wenig lässt sich das Wesentliche der griechischen Porträtkunst in einem Satze erschöpfend ausdrücken. Innerhalb ihrer langen Entwickelung sind die Aufgaben sehr verschiedenartig angegriffen und gelöst, und diese Entwickelung folgt in ihrem Verlaufe dem Gange, den die griechische Kunst überhaupt gegangen ist. »Das Porträt ist der Prüfstein des Künstlers.« Wie — nach Velasquez [24]) — nicht bloss die Kunst in ihrem ganzen Umfange in einem Porträt gezeigt werden kann, sondern auch die Kunst eines grossen Meisters dazu nötig ist, so sind die Fortschritte in der Entwickelung des Porträts an die persönlichen Leistungen der grossen Künstler geknüpft, und diese Leistungen sind dieselben, die allen Fortschritt der Kunst herbeigeführt haben.

Anmerkungen.

---

[1]) Akademische Reden von Sir Josua Reynolds, übersetzt von Ed. Leisching (in den Veröffentlichungen der philosophischen Gesellschaft an der Universität zu Wien, »Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste« Leipzig 1893) S. 47, 58, 60, 184.

[2]) Burckhardt, Cicerone 6. Aufl. I S. 151.

[3]) Bode, Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts in den königlichen Museen zu Berlin S. 49 f.

[4]) v. Wilamowitz, Antigonos von Karystos S. 146.

[5]) Michaelis, Altattische Kunst S. 23 f.

[6]) Walter, Die Geschichte der Aesthetik im Altertum S. 23 ff. 102 ff. 150.

[7]) Ich denke namentlich an das grosse Grabrelief mit dem Fischer Friederichs-Wolters n. 1057. Die Modellierung der Körper und die Ausführung des dicken Kleidungsstückes, das der im Boote sitzende Mann trägt, kommt der Behandlungsweise der Statue des sitzenden Dichters sehr nahe. Für die Zusammenstellung des Faustkämpfers mit dem Dichter ist die in der Bewegung, Körperbehandlung und Gesichtsbildung erkennbare Aehnlichkeit massgebend gewesen. Zu der Zeitbestimmung des Dichters vgl. auch Kekulé im Jahrbuch des archäologischen Instituts 1892 S. 124.

[8]) Jahrbuch des archäologischen Instituts 1890 S. 151 ff.

[9]) Xenophon Memorab. III 10, 8.

[10]) Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten S. 55.

[11]) Conze, Die griechischen Grabreliefs Tafel CXLI. Friederichs-Wolters n. 1050.

[12]) Die m. E. einleuchtende Beziehung zu den Werken des Skopas hat Wolters Athenische Mitteilungen 1893 S. 6 ausgesprochen.

[13]) Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranischen Museums n. 237.

[14]) Benndorf, Untersuchungen auf Samothrake II S. 74, sagt von der »gewöhnlich ungerecht nach der zufällig geringen Qualität der Ausführung beurteilten« Porträtstatue des Aischines, dass bei ihr »die scheinbaren Missgriffe in der Hauptanlage der Gewandung nicht einen sinnlosen Abfall von dem herrlichen Schema des Sophokles, sondern einen auf Darstellung energischer Unruhe ausgehenden bewussten Rückschlag gegen dasselbe bedeuten«.

[15]) Plinius N. H. XXXV, 88.

[16]) Gazette des beaux arts 1894 S. 113.

[17]) Kekulé, Jahrbuch des archäologischen Instituts 1893, S. 45.

[18]) Justi, Velasquez II, S. 4.

[19]) Koepp, Ueber das Bildnis Alexanders des Grossen. Zweiundfünfzigstes Berliner Winckelmannsprogramm 1892.

[20]) Cicerone I S. 151.

[21]) Plinius N. H. XXXV, 153.

[22]) Akademische Reden S. 177.

[23]) Marmorkopf im Louvre, Galerie Molien n. 3000. Bericht der Maisitzung der archaeologischen Gesellschaft, Berliner Philolog. Wochenschrift 1894 S. 1182.

[24]) Justi, Velasquez II S. 5.


Druck der
Union Deutsche Verlagsgesellschaft
in Stuttgart.